

Cómo reía Mozart, según Peter Shaffer

Lucas Gagliardi

Universidad Pedagógica / Universidad Nacional de La Plata

luke_in_spanish@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo se revisa el motivo de la risa presente en la génesis escritural de *Amadeus*. En esta obra de Peter Shaffer, la construcción de Mozart y Salieri como personajes encuentra en la risa un elemento central que caracterizará a los músicos y su vínculo. Desde la metodología geneticista es posible observar cómo se configuran las siguientes representaciones en torno a dicho motivo: una risa jubilosa y desafiante ligada a la tradición carnalesca, otra defensiva y, finalmente, la envidia por la risa. Todos estos matices fluctúan en su intensidad sin un trayecto teleológico que muestre necesariamente el paso “del caos al orden” o una “mejora” en el devenir de la obra, como se sostiene desde la crítica genética (Lois 2001 y 2005).

Palabras clave

Peter Shaffer, Mozart, risa, carnavalización, génesis escritural.

How did Mozart Laughed, According to Peter Shaffer

Abstract

This study deals with the leitmotiv of laughter which is present within the genesis of *Amadeus*. The construction of both Salieri and Mozart in this play by Peter Shaffer places laughter as a pivotal element to characterize both musicians and the bond between them.

Keywords

Peter Shaffer, Mozart, laughter, carnivalization, genetic criticism.

Si bien *Amadeus* es una pieza sobre dos compositores y sus indicaciones escénicas se encuentran inundadas de música diegética y extradiegética, el *leitmotiv* por antonomasia de la obra teatral es la penetrante risa de Mozart. Aunque se haya escrito mucho acerca de *Amadeus* —y en especial respecto de su trasposición cinematográfica—, la crítica ha prestado poca atención al motivo de la risa y, en particular, a las diferentes inflexiones que este motivo adquiere dentro de la génesis escritural. Por ejemplo, Marshall (1997) lo relaciona con los temas principales de *Amadeus*: la colisión entre la mediocridad y el genio creador, el conflicto entre lo divino y lo humano, la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero vayamos más allá de esos sentidos que *Amadeus* se encarga de verbalizar. Desde el abordaje de la crítica genética, la mirada al proceso creativo muestra cómo la risa se irradia y genera conexiones y sentidos que nos hablan acerca de la construcción de Mozart y Salieri como personajes.

Marco teórico-metodológico

Para esta indagación, nos posicionamos desde la crítica genética (Lois 2001, 2005). La particularidad de los materiales de este estudio (texto teatral, guion cinematográfico) ha sido abordada ya por trabajos geneticistas (Cismondi 2011; Gagliardi 2014, 2015; Grésillon, 1995, 1996): se lo concibe como texto *en proceso* que se encuentra en permanente devenir en hecho teatral o convivio (Dubatti 2008); en el caso del guion para cine, el carácter transitorio de esa escritura también es lo que la define, aunque a diferencia de los montajes teatrales el guion desemboque rara vez en más de una realización cinematográfica.

Nuestro trabajo se centrará en un estudio de la escritura shafferiana en torno a la obra *Amadeus*. Desde el geneticismo, los límites de lo que consideramos *obra* han sido puestos en jaque gracias a la reconsideración de la misma como un acontecimiento no reductible al texto édito, siendo en todo caso un conjunto de instancias de archivación en el cual el investigador realiza un corte. En nuestro caso, escogimos analizar los guiones teatrales y cinematográficos de Shaffer guiados por el criterio de la firma autoral (Derrida 1971; Gagliardi 2016; Goldchluk 2010); por este motivo, dejamos de lado para este trabajo el análisis de puestas en escena o de la película de Milos Forman dado que, si bien pueden aportar interesantes ideas, implicarían correrse del proceso de escritura de Shaffer para indagar en otros sistemas de signos y configuraciones.

Para abordar las escrituras del dramaturgo recurrimos al concepto de “rizoma” (Deleuze 1988) que permite desarticular la idea de genealogía y teleología en la lectura de los materiales de génesis. Si bien toda intervención geneticista genera en algún punto una linealidad explicativa,¹ sostenemos que la figura del rizoma da cuenta del tipo de

¹ La crítica genética establece un itinerario a partir de los materiales de génesis, los transforma momentáneamente en un libro/texto, diría Louis Hay (1996); estos poseen una temporalidad propia, marcada por el anacronismo y la discontinuidad.

relaciones que establecemos entre los materiales de génesis (incluso si no todos ellos son escriturales).²

En cuanto a la confección del dossier genético (Lois 2001), detallamos a continuación los materiales que relevamos en la fase heurística. En todos los casos se trata de pre-textos redaccionales éditos (Lois 2001: 20) dado que Shaffer ha conseguido que se publiquen las diferentes revisiones que ha hecho sobre el texto teatral. Basaremos este trabajo en dichos materiales y utilizaremos nomenclaturas para referirnos a los mismos con mayor agilidad:³

Versión 1 (v. 1): Shaffer, Peter. *Amadeus*. Londres: André Deutsch, 1980 (recoge la puesta de la temporada de 1979 en Londres);

Versión 2 (v. 2): Shaffer, Peter. *Amadeus*. Londres: Harper Perennial, 1984 (recoge la puesta de la temporada de 1980 en Nueva York);

Versión 3 (v. 3): Shaffer, Peter. *Amadeus: the screenplay*. Revisión de diciembre, 1982 (guion para la película de Milos Forman);

Versión (v. 4): Shaffer, Peter. *Amadeus*. Londres: Harper Perennial, 2001 (recoge la puesta de la temporada de 1999 en Nueva York).

Además de estos materiales, recurrimos a algunos epitextos como los prólogos de cada una de estas ediciones, en los cuales el autor ha vertido una serie de reflexiones y observaciones sobre su proceso de escritura.

En cuanto a las consideraciones en torno a la risa como motivo, también debemos realizar algunas precisiones. Por un lado, tenemos las reflexiones de Bergson (2011: 14), quien entiende que la risa es una descarga de tensión emotiva: “Expresa, pues, lo cómico, cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa”. Es decir, el filósofo considera que la risa es una forma de señalamiento; muestra al otro sus *faltas*, de modo que por ese señalamiento podría contribuir a una regulación de las relaciones sociales. Sin embargo, una rápida lectura de *Amadeus* nos muestra que este enfoque no resulta del todo adecuado pues la risa de Mozart no es siempre señalamiento del otro; no sólo actúa en dirección al otro, no siempre se produce frente a algo cómico; además, nos habla de quien ríe y cómo despliega estrategias en determinadas situaciones sociales; en ocasiones resulta una risa intransitiva. Debemos ver la risa de *Amadeus* en el marco más amplio de las estrategias o modos de acción del compositor austríaco pues aquí integra un conjunto de conductas (sus juegos de palabras, su obra, sus modales).

Las observaciones de Mijaíl Bajtín resultan más adecuadas. Sus estudios sobre el carnaval o los referidos al surgimiento de la novela muestran un diálogo entre ciertas prácticas culturales y las jerarquías de poder a las cuales estas desafían momentáneamente (Bajtín 1989: 11). En ese marco, la risa opera como acercamiento

² Otro caso de investigación genética en la cual fue necesario recurrir a materiales no escriturales es el estudio de Stedile (2014) en torno a la obra poética de Violeta Parra. La investigadora indagó otras producciones de la artista como sus telares y cerámicas para analizar su producción literaria.

³ Para una descripción más pormenorizada de los materiales de génesis y del trabajo heurístico remito a Gagliardi (2016).

entre las personas y produce una suspensión de las asimetrías. Así como el carnaval es momentáneo y fluctuante en sus efectos (Bajtín 1987: 7), las significaciones de la risa en *Amadeus* también lo son.

La risa como alianza y desafío

No es difícil encontrar episodios en las diferentes reescrituras de *Amadeus* que sinteticen el choque entre el poder y la transgresión o entre la reverencia hacia el legado mítico y su parodia; dichas transgresiones se *apoyan* en una serie de alianzas. Por ejemplo, en la v. 3 Shaffer muestra una escena en la que se monta una de las óperas de Salieri (*Axur*), músico cuyo estilo Shaffer asocia a temas mitológicos, ampulosidad y composiciones atadas a los cánones tradicionales.⁴ Finalizada la escena (129 y 130 en el guion cinematográfico) Mozart y Emanuel Schikaneder se burlan del estilo de Salieri calificándolo de “sublime” y afirmando que se debería castigar con pena de muerte a quienes componen de ese modo. Shaffer coloca al compositor austriaco del lado de los dramas y comedias basados en personajes menos atravesados por el peso de la tradición (*Don Giovanni*, *La flauta mágica*, *Las bodas de Figaro*); esto se observa en las escenas presentes en todas las versiones en que Mozart defiende su *Figaro* ante el emperador, quien ve en la misma una peligrosa sátira de clases.

La risa del músico es un punto de ignición que dispara una serie de asociaciones con otros elementos presentes dentro del texto: el Mozart de Shaffer es recordado también por un repertorio de comportamientos llamativos que podemos conectar rizomáticamente con la risa. Todas las versiones lo presentan en su forma adulta del mismo modo: Salieri, escondido para robarse algunos postres en una reunión social, siente que alguien se aproxima. Para su sorpresa, el muchacho y la jovencita que se introducen en la habitación a escondidas e intercambian una batería de actos infantiles y obscenos a su moral resultan ser Mozart y su futura esposa Constanze Webber.

Versiones 1 y 2	Versión 3	Versión 4
Acto II	25. INT. BUFFET ROOM	Acto II
Esc.5	IN THE PALACE - DAY – 1780's	Esc.5
CONSTANZE: [Off].	A girl - CONSTANZE -	CONSTANZE: [Off].
Squeak! Squeak! Squeak!	rushes into the room. She runs	Squeak! Squeak! Squeak!
[CONSTANZE runs on	straight across it and hides herself	[CONSTANZE runs on
upstage: a pretty girl in her	Behind one of the tables.	upstage: a pretty girl in her
early twenties, full of high	After a beat of total silence,	early twenties, full of high
spirits. At this second she's	MOZART runs into the room, stops,	spirits. At this second she's
	and looks around. He is age twenty-	
	six, wearing a fine wig and a brilliant	

⁴ Vale aquí una aclaración: la obra de Salieri, tal y como se la describe a continuación, es fruto de la representación que de ella transmite Shaffer. Intencionalmente, para oponerlo a Mozart, Shaffer selecciona el fragmento final de *Axur*, un pasaje solemne en que se muestra la coronación del protagonista. *Axur* es en realidad una ópera tragicómica como otras obras del italiano que también experimentó con la *ópera bufa* (de hecho musicalizó varios libretos de Lorenzo Da Ponte, libretista con quien Mozart trabajó frecuentemente adaptando obras cómicas de Beaumarchais).

pretending to be a mouse [...].

Suddenly a small, pallid, large-eyed man in a showy wig and a showy set of clothes runs in after her and freezes—center—as a cat would freeze, hunting a mouse. This is
WOLFGANG AMADEUS MOZART.

As we get to know him through his next scenes, we discover several things about him: he is an extremely restless man, his hands and feet in almost continuous motion; his voice is light and high; and he is possessed of an unforgettable giggle—piercing and infantile.]

[...]

coat with the insignia of the Archbishop of Salzburg upon it. He is puzzled; Constanze has disappeared. Baffled, he turns and is about to leave the room, when Constanze suddenly squeaks from under the cloth like a tiny mouse. Instantly Mozart drops to all fours and starts crawling across the floor, meowing and hissing like a naughty cat. Watched by an astonished Salieri, Mozart disappears under the cloth and obviously pounces upon Constanze. We hear a high-pitched giggle, which is going to characterize Mozart throughout the film.

pretending to be a mouse [...].

Suddenly a small, pallid, large-eyed man ~~in a showy wig and~~ a showy set of clothes runs in after her and freezes—center—as a cat would freeze, hunting a mouse. This is
WOLFGANG AMADEUS MOZART.

As we get to know him through his next scenes, we discover several things about him: he is an extremely restless man; ~~his hands and feet in almost continuous motion;~~ his voice is light and high; ~~and he is possessed of an unforgettable giggle—piercing and infantile.~~<; his manner, excitable and volatile. >]

[...]

Allí están el devenir infantil y animal de un Mozart que juega a imitar comportamientos ajenos; ahí está la coprolalia, las diferentes alusiones sexuales y también el anagrama que pone énfasis en la corporalidad. Posteriormente, en la misma escena de la v. 3 (la 25 y la 29) el juego de inversiones carnales coronadas por la carcajada del músico se profundiza: aparecen más alusiones corporales y vuelve la idea recurrente de hacer las cosas al revés (“People walk backwards, dance backwards, sing backwards, and talk backwards”), incluso por medio de anagramas.

Estamos ante una risa jubilosa y vital que desafía algunas convenciones sociales que Salieri representa.⁵ Esta risa se conecta con algunas tradiciones culturales: lo vemos en el segundo acto y hacia la mitad del guion, cuando Mozart comienza a frecuentar los teatros vieneses, refugios para la *opera buffa*, las farsas y otras formas dramáticas. En este espacio se realizan tanto parodias de obras de compositores reconocidos del momento como producciones originales.⁶ Estos teatros no son el mero receptáculo de los supuestos sobrantes culturales de la aristocracia (de la ópera imperial, de estilos compositivos y mucho menos de un compositor venido a menos como Mozart) sino un lugar de reelaboración: una forma de resistencia, una posición contracultural y contestataria donde la parodia es un procedimiento clave y dentro de la cual Mozart se siente a gusto.

⁵ Salieri se describe en todas las versiones como un representante de los valores del Siglo de las Luces.

⁶ De hecho, el aria principal de *El rapto del serrallo*, la primera ópera de Mozart que se nos muestra, es parodiada en la v. 3 por Emanuel Schikaneder y su compañía. La aparición explícita de una forma dialogal como la parodia y su efecto humorístico, que muestra un procedimiento crítico y desafiante, acentúa el carácter subversivo de la risa en *Amadeus*.

Si las miramos también desde los planteos bajtinianos, las producciones de estos teatros tal como son mostradas por Shaffer sostendrían una polémica con la ópera imperial. Constanze, por ejemplo, interpreta este diálogo de estilos y géneros en la parodia de *El rapto del serrallo* y *Don Giovanni* como una ofensa a la obra de su esposo en la v. 3 (Shaffer 1982: Esc. 136). Mozart, en cambio, ríe descontroladamente ante el espectáculo, lo festeja y encuentra allí un terreno para desplegar no solo su música sino también buena parte de quien él es: encuentra la posibilidad de una alianza que apoye sus transgresiones.

Una de las escenas que Shaffer agrega para el guion que Milos Forman utilizó en su largometraje confirma este matiz: luego de una acalorada discusión con el arzobispo, Mozart, desafiante, abre las puertas que los separan del público que asistió a su concierto y deja oír las ovaciones en un gesto de explícita confrontación. La risa del compositor se apoya en el público *in situ*. En ella se sienten los ecos de los otros y su respectiva risa. Nos diría Voloshinov (1997) que esta entonación desafiante funciona en tanto tiene una “apoyatura coral”. Todas las entonaciones requieren ser reconocidas por un grupo para ser inteligibles, hecho que las vuelve eminentemente sociales (1997: 118). En el caso de que no sean reconocidas como tales, las entonaciones fracasarían por no poseer ese eco (1997: 119). El siguiente matiz de la risa mozartiana tiene que ver con este hecho.

La risa como barricada

Para continuar nos serviremos de unas metáforas bélicas –la barricada y el campo de batalla– que el propio Salieri instauro al declararse en guerra abierta contra Dios y considerar a Mozart el campo de batalla –“battleground” (Shaffer 1980: 83; 1984: 78; 2001: 61)– en el cual debe desplegar todo su accionar. La barricada es aquí una risa defensiva que intenta salvaguardar ese espacio personal de resistencia cuando no es posible desplegar una risa jubilosa. Aquí nos referimos a aquellos casos en que Mozart siente algún tipo de incomodidad o reconoce que sus transgresiones pueden afectarlo por la desigualdad de poder propia de algunas situaciones.

El más claro ejemplo lo vemos cuando Mozart discute sus proyectos de ópera con el emperador y sus funcionarios. En el primer caso, sobre *El rapto del serrallo*, vemos que entre las dos primeras versiones y la tercera la risa infantil inicial (“giggle”) pasa a atenuarse un tanto (“with a little giggle”) y luego a “sniggers” en la v. 4, lo que apunta a una risa maliciosa y un tanto disimulada. Observemos la siguiente transcripción:

Versiones 1 y 2	Versión 3	Versión 4
Acto I, Esc. 7	47 INT. ROYAL	Acto I, Esc. 7
MOZART: The story	PALACE GRAND SALON -	MOZART: The story
is really amusing, Majesty.	DAY - 1780's	is really amusing, Majesty.
The whole plot is set in a -	MOZART: It's actually	The whole plot is set in a -[He
[He giggles]. In a...	quite amusing, Majesty. It's set -	giggles <sniggers>]. In a...
	the whole thing is set in a - in a -	

JOSEPH: [Eagerly]. Where? Where is it set?	<i>He stops short with a little giggle.</i>	JOSEPH: [Eagerly]. Where? Where is it set?
MOZART: It's— it's rather saucy, Majesty!	JOSEPH: Yes, where?	MOZART: It's— it's rather saucy, Majesty!
JOSEPH: Yes, yes! Where?	MOZART: In a Pasha's Harem, Majesty. A Seraglio.	JOSEPH: Yes, yes! Where?
MOZART: Well, it's actually set in a seraglio.	JOSEPH: Ah-ha.	MOZART: Well, it's actually set in a seraglio.
JOSEPH: A what?	ORSINI-ROSENBERG: You mean in Turkey?	JOSEPH: A what?
MOZART: A pasha's harem. [He giggles wildly].	MOZART: Exactly.	MOZART: A pasha's harem. [He giggles wildly].
ROSENBERG: And you imagine that is a suitable subject for performance at a national theatre?	ORSINI-ROSENBERG: Then why especially does it have to be in German?	ROSENBERG: And you imagine that is a suitable subject for performance at a national theatre?
MOZART: [In panic] Yes!... No!... Yes, I mean yes, yes I do Why not? It's very funny, it's amusing! ... On my honour, Majesty, there's nothing offensive in it. Nothing offensive in the world. It's full of proper German virtues, I swear it!	MOZART: Well not especially. It can be in Turkish, if you really want. I don't care. <i>He giggles again. Orsini-Rosenberg looks at him sourly.</i> VON SWIETEN: (kindly) My dear fellow, the language is not finally the point. Do you really think that subject is quite appropriate for a national theatre?	MOZART: [In panic] Yes!... No!... Yes, I mean yes, yes I do Why not? It's very funny, it's amusing! ... On my honour, Majesty, there's nothing offensive in it. Nothing offensive in the world. It's full of proper German virtues, I swear it!
	MOZART: Why not? It's charming. I mean, I don't actually show concubines exposing their! their! It's not indecent! (to Joseph) It's highly moral, Majesty. It's full of proper German virtues. I swear it. Absolutely!	

Tanto las versiones 1 y 2 como la 4 muestran un Mozart menos ofensivo en su argumentación en torno a *Figaro*; incluso podríamos decir que en la 4 el personaje se muestra más estratégico y que parece tener los reflejos suficientes para atenuar sus exabruptos y cinismo. Las risitas del compositor rematan algunas transgresiones del personaje como una reacción defensiva e incómoda, un intento de edificar barricadas frente al poder para no ser aplastado por la censura del otro. Desde una mirada global de los pre-textos redaccionales puede decirse también que la tercera versión es la que está más marcada por el choque violento de la risa, reforzada por una mayor batería de gestos que la acompañan e intensifican su impacto. Por lo tanto, no se trata de un aumento que va *in crescendo* desde la 1 a la 4 sino de un movimiento oscilante, es decir, con un trayecto no teleológico (Lois 2001: 23).

Las variantes textuales muestran también oscilaciones respecto del grado de éxito de la risa de Mozart como estrategia. Varios momentos de las diferentes encarnaciones teatrales de *Amadeus* parecerían confirmar el éxito de su risa como gesto subversivo y de reelaboración creativa que triunfa sobre los complots de Salieri; el guion parece acentuar por momentos el uso defensivo, aunque este no logra proteger al músico en la misma medida de las intrigas de su rival.

Demeer (1997) ha señalado la particularidad del guion en cuanto a su reelaboración del enfrentamiento final entre Mozart y Salieri y los cambios de intensidad que lo caracterizan. ¿Cómo afectan estos puntos de intensidad a la risa

defensiva, este segundo matiz? Uno de los cambios más llamativos en el guion de Shaffer es la introducción de Leopold Mozart como personaje dentro de la diégesis. Su aparición diagnostica los primeros síntomas de un cambio en la intensidad de la risa: ya no es una estrategia infalible sino que empieza a mostrar fisuras. Hasta aquí, reírse incómodamente frente a los poderosos —la corte, por ejemplo— había funcionado en fragmentos de todas las versiones para que Mozart se resguardase cuando se veía en problemas. Con la aparición de Leopold, tanto en la v. 3 como personaje con entidad y en las otras a modo de personaje evocado, la barricada entra en crisis.

En los pre-textos redaccionales teatrales, Shaffer presenta al padre a través del discurso indirecto. En cambio, en el guion, aparece frente a su hijo cuando este regresa a su casa tras una de sus noches de juerga. En el pasillo, Mozart se encuentra con lo siguiente:

What he sees, looking up the stairs, is a menacing figure in a long, grey cape and dark grey hat, standing on the landing. The light comes from behind the figure so that we see only its silhouette as it unfolds its arms towards Mozart in an alarming gesture of possession. It takes a beat in which the air of sinister mystery is held before Mozart realizes who it is (Shaffer 1982: Esc. 87)

Esta aparición es subrayada por una furiosa nota de la obertura de *Don Giovanni* y una indicación que apunta al plano subjetivo.⁷ Así, este acorde se escucha nuevamente en otras escenas que cuentan con la presencia Leopold (algo que no ocurre en las versiones escénicas) y con mayor claridad cuando Salieri asedia a Mozart disfrazado como Leopold/el mensajero (detalle sí incluido en los textos dramáticos). El guion subraya explícitamente la decisión que toma el italiano: asustar a Mozart vistiéndose con un atuendo siniestro y con semejanza al padre, cosa que en las versiones restantes no es tan explícito. Nuevamente, notamos un cambio de intensidades en el guion.

Ese “gesture of possession” con el que se presenta a Leopold nos adelanta su articulación como una fuerza censora del comportamiento de su hijo. Más reconocible es este poder cuando Mozart intenta ocultar la ópera que está escribiendo en esa incómoda escena de la llegada del padre al desordenado hogar en Viena: “You don’t have secrets from me” (1982: Esc. 88), retruca el padre. Dijimos que la risa puede ser un modo de resistencia y de reelaboración; sin embargo, cuando el padre se introduce en el espacio doméstico de su hijo, invade también un ámbito de resistencia que la misma supone.

El poder censor de Leopold cristaliza en la secuencia del baile de máscaras, que pasaremos a analizar en más detalle. Ese baile se muestra repleto de inversiones y juegos de apariencia como la aparición del empresario teatral Emanuel Schikaneder

⁷ Es importante destacar esto ya que la apropiación que Shaffer —y Forman con él— hace de la música de Mozart termina creando *leitmotifs* que desarrollan ideas y conectan sintagmáticamente elementos de la trama mediante material musical preexistente.

disfrazado de Baco, Mozart de Arlequín y Constanze de Colombina, es decir *zannis*⁸ que contrastan con un Salieri que espía la acción tras un antifaz y “ordinary evening clothes” (Shaffer 1982: Esc. 91). Leopold, en cambio, viste de negro, una tricornia y máscara reversible: de un lado, sonriente; del otro, la sonrisa invertida. El disfraz de Salieri hacia el final del texto incluirá la misma máscara, pero sobre su rostro colocará la que contiene la sonrisa invertida, a diferencia de Leopold.

Durante el juego de la silla, Mozart insiste en que su padre cambie su disfraz con otros participantes del juego a modo de prenda. Cuando le quitan la máscara sonriente lo que se ve en el rostro del personaje es “his outraged face showing a very different expression underneath” (Shaffer 1982: Esc. 92). El señalamiento de la diferencia entre la máscara feliz –que Mozart le ha impuesto a su padre– y lo que este realmente muestra en su cara refuerza la idea: Leopold es la no-rixa y desaprobación del comportamiento de su hijo, como lo señalará repetidamente en relación a su escaso éxito laboral y costumbres licenciosas.

¿Cuáles son las consecuencias de la aparición de este personaje en el guion cinematográfico? Mozart reconoce la influencia de su padre en relación con sus comportamientos en sociedad: “Oh, I’m sorry. I’m being silly. Papa’s right –I should put a padlock on my mouth” (1982: Esc. 83) dice durante una conversación con Salieri. Esa concesión restringe su espacio de acción personal. Más importante aún: en el guion, Mozart no logra edificar su risa-barricada hacia el final de esta variante escritural. Si analizamos los resultados de las confrontaciones entre Salieri y Mozart en todos los pre-textos de nuestro *dossier*, las versiones teatrales nos muestran cómo el italiano es claramente derrotado por el devenir de los acontecimientos: su plan se desbarata por completo. En cambio, un análisis pormenorizado del guion nos permitiría afirmar que, en la tercera, Salieri logra avanzar sobre Mozart en tanto le impide reír durante su último encuentro; para Salieri, en ese *gestus* radica la conexión con lo divino que ríe a través del emisario Mozart.

Durante la secuencia de la escritura del réquiem, Mozart jamás logra reír. ¿Por qué? Además de estar enfermo de gravedad, el austríaco no se pone a la defensiva con Salieri: lo reconoce como un amigo que quiere ayudarlo en su convalecencia. En este redaccional, Mozart nunca descubre las verdaderas intenciones del italiano como sí lo hace en todas las versiones escénicas de *Amadeus*. En cambio, en las versiones 1, 2 y 4, cuando Salieri revela su identidad como el encapuchado que lo acosa y el perpetrador de muchas desgracias, el austríaco se refugia en su devenir infantil para esconderse del influjo demoledor de Salieri (burlas, risas, coprolalia). El guion, por otro lado, deja a Mozart sin escondite posible dado que nunca ha advertido la necesidad de esconderse. Además, podemos encontrar una explicación relacionada con la figura paterna: el proceso de composición del réquiem activa una cadena asociativa en Mozart; esa partitura se conecta con el encapuchado (en realidad, Salieri), quien a su vez se conecta con Leopold por semejanza en su vestimenta. Leopold es la fuerza subyugadora que

⁸ Nótese cómo se utilizan los elementos de la *Commedia dell’Arte*: el matrimonio se disfraza de *zannis* o criados dentro de la galería de personajes de esta tradición teatral.

censura esa risa libertina y en el guion del largometraje esta identificación cobra mayor vigor.

En las versiones teatrales el encuentro final entre los compositores queda atravesado por el fracaso de la risa-barricada.⁹ Mozart es acosado no solo por Salieri encapuchado sino por un sueño recurrente sobre dicha figura.¹⁰ Pocas páginas después el músico confiesa a Salieri que el mensajero misterioso en sus sueños tiene el rostro de la Parca, que dejó de ser una figura brumosa para convertirse en una figura clara y detallada, vista en una secuencia onírica “*in broad daylight*” (Shaffer 2001: 96).

Constanze abandona a su marido y este queda solo en su casa. Salieri se entera de la situación y a partir de aquí las versiones difieren sustancialmente. En v. 2 el italiano se calza la máscara y capa por última vez y le revela toda la verdad a su rival en un acceso de ira. En v. 3, como hemos dicho, no hay confrontación sino una escritura conjunta del *Réquiem*. En v. 4 no existen ni disfraz ni máscara durante el último encuentro. Todas las variantes teatrales coinciden, no obstante, en una particularidad: el devenir infantil de Mozart y la identificación de Salieri con el padre de Mozart. Esto último es, nuevamente, el eje conflictivo de un cambio de intensidades. En el guion Mozart confunde momentáneamente a Salieri con Leopold cuando despierta luego de su colapso en el teatro. En los redaccionales para teatro esta confusión se hace explícita en medio de una fuerte discusión verbal en la que el italiano vuelca todas sus verdades, las cuales Mozart intenta desoír. Observemos este momento.

En los dos primeros prerredaccionales de nuestro dossier (v. 1 y v. 2), el músico austríaco retira la máscara de Salieri y entra en una regresión infantil acompañada de un devenir animal: “With a groan, MOZART crawls quickly through the trestle of the table, like an animal finding a burrow –or a child a safe place of concealment” (Shaffer 1984: 142). En la cuarta versión, desde antes de que la revelación ocurra (ahora en boca de un Salieri arrepentido), la notación dramática registra constantes modalizaciones para los parlamentos de Mozart con la indicación “defensively”. Ante la desesperación de Salieri por hacerle comprender lo que le ha hecho, Mozart habla en una confusa maraña de italiano e inglés que nos muestra su inestabilidad. La primera estrategia defensiva de Mozart ante esto es tomarlo como un chiste:

Mozart: *Bravo! Bravissimo!... Signore, are you perhaps a Little tiddy? [Amused] I think you are!... Tiddly-widdly [Mock scolding] You had some before you came! I thought that might be so.*

⁹ La pieza teatral nos muestra en las primeras dos variantes un cambio de intensidad en torno a este momento culminante. En la v. 1 Salieri cuenta con un sirviente, Greybig, que cumple el rol del mensajero que acosa a Mozart; en la segunda, la más conocida, es desde un principio el propio compositor italiano quien atormenta al austríaco (Gianakaris 1983; Shaffer 2001: xvii). Shaffer ha comentado reiteradamente que estos cambios estuvieron guiados por la necesidad de poner a Salieri “más en el centro” (2001: xii), de verlo más directamente involucrado en el derrumbe de su oponente aun cuando esto volviera menos probable históricamente la escena. Destaquemos que en la primera versión Salieri muestra algunos signos de arrepentimiento luego obturados en reelaboraciones posteriores y que reemergen parcialmente en v. 4.

¹⁰ El agregado del sueño se ve en la v. 4 respecto de las anteriores. Mozart: “I’m frightened, Stanzi... Something’s awful’s happening to me. <The pains stay. And the dream!>” (Shaffer 2001a: 94; las negritas marcan el agregado).

Salieri: [*Desperate*] Wolfgang, you must hear me now.

Mozart: [*Giggling defensively*] Tiddly-widdly-piddly!... Well, why not? It's not a cold night... And good performance! (Shaffer 2001: 108)

Pero estas estrategias no le sirven para poner tras barricadas la verdad que lo afecta. Aunque Shaffer manifestó su deseo de eliminar algunos elementos melodramáticos en esta confrontación (como la identificación explícita de Salieri con Leopold, ya no tan marcada en la v. 4) intensificó otros con agregados sobre este estadio del texto. Mozart termina como un niño tapándose los oídos y “suddenly speaks, like a scared child” según la didascalia (Shaffer 2001: 110). Ese adjetivo (“scared”) nos muestra que sus modos de acción se han vulnerado. Estamos lejos de la confianza infalible en la risa, la coprolalia o los anagramas.

Este Mozart en trance infantil se enfrenta a otro niño: Salieri. En esta versión, el italiano concluye que el *Réquiem* es una suerte de siniestra banda sonora que Dios le ha preparado como carta de defunción. Salieri considera que al destruir a Mozart, a quien admiraba en sus días de infancia en Lombardía, ha destruido precisamente a aquel niño inocente que quiso componer música sublime. Esta idea desencadena su confesión expiatoria en v. 4. Los dos niños y músicos se enfrentan en esta escena pero no pueden comunicarse. Dice la didascalia sobre Mozart: “*He makes fierce little jabs of dismal and, when Salieri does not move, defiantly shoots out his lips and emits one of his fart noises. And another, louder and more challenging*” (2001: 109). Luego acompaña estos gestos con el canto de la canción de cuna que él y su padre entonaban. Pero aquí el músico no está en un trance de delirio por su enfermedad: es consciente, reconoce la presencia del otro y quiere alejarlo. Mozart aquí ha quedado librado a las fallas en la risa como estrategia defensiva: la verdad lo ha alcanzado y forzado a utilizar todo su arsenal. En esta última variante, no solo Salieri ha sido derrotado, sino que Mozart también se ha visto fuertemente vulnerado. Aquí resulta importante destacar uno de los comentarios de Shaffer con respecto a los cambios que introdujo al reescribir *Amadeus*. En su prólogo “*Amadeus: the final encounter*” (2001: xviii) el dramaturgo establece que su intención era lograr una tragedia “more human”. Interpretar esta ambigua frase nos lleva a pensar las siguientes explicaciones. Una tragedia más humana implica dejar a Dios cada vez más afuera del conflicto principal; puede significar también que la batalla se libra puramente entre dos hombres y que Shaffer se interesa por ellos dos; puede significar también que en v. 4 Salieri quiere reconciliarse con Mozart en sus últimos momentos, eligiendo a su rival como posible compañía antes que a la divinidad.

Salieri y la envidia por la risa

A Salieri la risa de Mozart le recuerda su imposibilidad de conectarse con esa zona sagrada. Pese a declararse un hombre sobrio y serio que representa los ideales del Siglo de las Luces, Salieri envidia la grotesca risa de su rival. El italiano no está exento de estrategias que intentan, de algún modo, tender lazos como en la alianza en la que se

basa la risa de su rival. Observemos sus diferencias.

El planteo enunciativo de *Amadeus* es el de una confesión; en el caso de las versiones 1, 2 y 4, la confesión es ante el público, al cual Salieri invoca bajo el nombre de “fantasmas del futuro”; en el caso de la v. 3, se trata de una confesión que le extrae el sacerdote que lo visita en el asilo. En estas propuestas, Salieri está en la posición de hacer un comentario sobre lo narrado e interpelar a su interlocutor mediante estrategias como la ironía, que requieren un territorio interpretativo en común y, por lo tanto, implicarían una forma de alianza.

El carácter evaluativo del enunciado irónico marca la distinción entre Mozart y Salieri.¹¹ La risa de Mozart, cuando es agresiva y rebelde, afecta a otros y crea sus víctimas, aunque estas no siempre sean personajes sino también instituciones y costumbres; su cualidad agresiva es abierta, sin una pizca de ocultamiento. En cambio, la ironía de Salieri, como el resto de sus acciones, posee un marcado tono subrepticio. Si la risa hace sentir la presencia de los lazos rizomáticos en el mismo acto de reír, la ironía es la búsqueda de un cómplice que muchas veces no existe dentro de la diégesis de la obra sino que queda dirigida, en el mejor de los casos, hacia el espectador. La ironía de Salieri deja su discurso en una zona flotante; carece de la apoyatura coral que Bajtín adscribía a la risa de la tradición popular en el Medioevo y que Voloshinov adjudica al sobreentendido. El vínculo con el espectador como búsqueda de un aliado resulta demasiado tenue: Shaffer incluso recuerda cómo el público solía reír cuando Salieri, luego de cortarse la garganta durante el desenlace, afirmaba haber alcanzado la inmortalidad gracias a haberse auto-incriminado (2001: xviii).

Ahora bien, conviene destacar algunos matices. Cuando Salieri dirige sus comentarios impiadosos hacia el emperador Joseph II de Austria o hacia su hija (cuyo oído musical Salieri dice que no puede ser perjudicado en modo alguno), el personaje busca hacer reír en un malabar lingüístico a sus interlocutores y rompe así la cuarta pared. En las ocasiones en que efectúa similares comentarios en el guion, el sacerdote que funciona como su interlocutor no es posicionado como un cómplice (su actitud es la de un confesor). Entonces, en la v. 3, Salieri busca otros: el propio Mozart. Observemos esta escena que tiene lugar luego de la censura que sufre *Fígaro*. Cuando Mozart besa la mano de Salieri en un gesto de agradecimiento por la ayuda que este le promete, la didascalia indica:

SALIERI (*withdrawing it; imitating the Emperor*) No, no, no, Herr Mozart, please. It's not a holy relic. *Mozart giggles with relief and gratitude.* (Shaffer 1982, Esc. 117)

En esa parodia del emperador, Salieri traba una pequeña (aunque engañosa) alianza con su rival, una actitud claramente diferente a la que muestra en las versiones

¹¹ Tradicionalmente, la ironía ha sido descripta en términos de un tropo del lenguaje, más específicamente como una antífrasis. Sin embargo, nos inclinamos por la reconceptualización pragmática de la ironía que fuera propuesta por Hutcheon (1981: 173 y 176) y Reyes (1990). Ambas coinciden en que la ironía no debe entenderse como un mero tropo en el cual se genera una distancia entre lo dicho y lo que se quiere dar a entender, sino que para las dos resulta necesario poner énfasis en el aspecto evaluativo que supone la ironía y en la cantidad de significados que vehicula por tratarse de un uso polifónico del lenguaje.

escénicas donde tal parodia no tiene lugar. Sin embargo, este compañerismo es elaborado también de otro modo por las versiones 1, 2 y 4 cuando Salieri y Mozart se vuelven, por un breve tiempo, compañeros que salen a transitar la noche vienesa.

La mayor diferencia entre la ironía y la parodia como estrategia de Salieri y el conjunto de comportamientos de Mozart es que Salieri nunca se muestra capaz de reír de sí mismo. Él reconoce algún *desliz* en el código de honor que dice encarnar cuando menciona su compulsión por los dulces. Sin embargo, esa conducta no resulta homologable a los *deslices* de Mozart que hemos mencionado (su coprolalia, sus pantomimas) en tanto estos tienen un marcado carácter lúdico y generan conexiones con una otredad plural y anónima; la glotonería de Salieri es una conducta plenamente endogámica y su ironía es hiriente hacia el resto, pero nunca le permite el juego, la burla hacia sí mismo. Los lazos que su ironía puede tender con otros dentro de *Amadeus* son más individualistas. Vale retrotraernos, nuevamente, a la presentación de *El rapto del serrallo* en la corte. Cuando le pide a Mozart que le explique cuáles serían las virtudes germanas que esta ópera supuestamente representa –ya que Salieri las desconocería–, Mozart menciona el amor. En las versiones 1, 2 y 4, no hay ningún retuque por parte de Salieri. En el guion, en cambio, Salieri busca aliarse con los cortesanos:

SALIERI: Ah, love! Well of course in Italy we know nothing about that. *The Italian faction* - Orsini-Rosenberg and Bonno - laugh discreetly. (1982: Esc. 47)

Todo esto queda condensado en la palabra “cattivo”, con la cual el emperador califica varias veces a Salieri y su maliciosa actitud.

Volviendo a Bajtín (1987), se podrían diferenciar las estrategias de ambos compositores siguiendo la distinción que el teórico ruso realiza entre la risa de la tradición popular y la que predomina en la modernidad. Mientras que la risa carnavalesca y popular “se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (1987: 10), la risa en las formas modernas de parodia o sátira resulta un gesto negativo en tanto sanciona y señala con reproche; su burla no es jubilosa y marca distancias. No produce ese momentáneo borrado en las asimetrías que separan a los participantes fuera del espacio carnavalesco. Notamos aquí cómo Mozart se alía con la primera forma y Salieri, por las estrategias descriptas en este apartado, con la segunda.

Conclusiones: ¿quién ríe mejor?

A lo largo de este trabajo exploramos la constelación de la risa que se forma entre los estadios textuales de *Amadeus*. El recorrido que hemos propuesto nos permite abrirnos algunos nuevos interrogantes. ¿Cómo se trabaja la risa en las diferentes puestas en escena? ¿Qué ocurre con este motivo en el proceso de realización cinematográfica? Como explicamos en las primeras secciones de este trabajo, decidimos ceñirnos a la escritura firmada por Shaffer; no obstante, como es sabido en la práctica teatral (y en el

caso de la génesis de cualquier obra), el autor empírico no puede ser considerado una *tabula rasa* que origina una obra desde el vacío; lejos de esa situación, la firma se encuentra atravesada por una serie de aportes que el propio Shaffer reconoce al dar cuenta del proceso dialógico que conlleva la escritura de sus obras y la forma editada que han alcanzado las mismas. Lo que las versiones nos muestran, sin recaer en una psicología del proceso artístico, es la manifestación del conflicto discursivo que hace ebullición en todo proceso creativo (Lois 2001: 19), dando cuenta así de la heterogeneidad que la categoría tradicional de *autor* pareciera disminuir.

El conflicto que los personajes viven en torno a la risa es, además, no solo discursivo sino más bien existencial. Salieri experimenta la imposibilidad de habitar el *nosotros*: su fe se encuentra en crisis, sus ideales afines al Siglo de las Luces, también; no hay alianzas posibles para él más que atar su nombre al de Mozart por medio de rumores insidiosos. Mozart, según Shaffer, resulta una versión iconoclasta del mito del genio creador. Su risa muestra su desajuste respecto del contexto social donde se mueve; sus alianzas no siempre resultan benéficas en términos de éxito y el modo en que vive esa angustia. No hallarse a gusto es, quizá, el único rasgo en común que ambos compositores de Shaffer poseen y su única posibilidad de devenir en un vínculo genuino entre ellos. En este panorama la pregunta pendiente es quién ríe mejor, pues Shaffer hace que ambos pasen a la historia, ya sea en la fama o en la infamia.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- . 1989. “Épica y novela: acerca de la metodología del análisis novelístico”. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 449–485.
- BERGSON, Henri. 2011. *La risa*. Buenos Aires: Godot.
- CISMONDI, Carolina. 2011. “Variaciones teatrales de crítica genética”. *Manuscrita*, vol. 10, n. 11, 15-60.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari. 1988. “Rizoma”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques. 1971. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DUBATTI, Jorge. 2008. “Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 2, n. 2, 7-18.
- GAGLIARDI, Lucas. 2014. “La genética textual como lectura comparatista. El caso de la génesis de *Amadeus*, de Peter Shaffer”. Ponencia presentada en las VI Jornadas Internas del Centro de Estudio de Literaturas y Literaturas Comparadas. La Plata: 31 de octubre y 1 de noviembre de 2014.
- . 2015. “Un saludo a los fantasmas del futuro o cómo leer la temporalidad en

- Amadeus* de Peter Shaffer”. Ponencia presentada en el II Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y VII Jornadas Internacionales de Investigación en Filología y lingüística. La Plata, 21 al 24 de abril de 2015.
- . 2016. “Risas, noche y escritura: génesis escritural de *Amadeus*, de Peter Shaffer”. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- GOLDCHLUK, Graciela. 2010. “El archivo por venir, o el archivo como política de lectura”. En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- GRÉSILLON, Almuth. 1995. “En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena”. *Inter Litteras*, n. 4, 5-14.
- . 1996. “¿Qué es la crítica genética?”. *Filología*, vol. XXVII, n. 1-2, 22-36.
- HAY, Louis. 1996. “La escritura viva”, *Filología*, vol. XXVII, n. 1-2, 5-21.
- HUTCHEON, Linda. 1981. “Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática”. *Poétique*, n. 46, 173-193.
- LOIS, Élida. 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial.
- . 2005. “De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas”. En Colla, Fernando (coord.), *Archivos: Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos, pp. 47-83.
- REYES, Graciela. 1990. *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- SHAFFER, Peter. 1980. *Amadeus*. Londres: André Deutsch.
- . 1982. *Amadeus: the screenplay*. Ms.
- . 1984. *Amadeus*. Londres: Harper Perennial.
- . 2001. *Amadeus*. Londres: Harper Perennial.
- STEDILE LUNA, Verónica. 2014. *He encontrado una nueva forma de ser humano. La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra*. Tesis de Licenciatura en Letras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- VOLOSHINOV, Valentin. 1997. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En Bajtín, Mijaíl, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 106-137.

Fecha de recepción: 26/09/2017 – Fecha de aceptación: 24/10/2017

Lucas Gagliardi es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa el posgrado en Edición dentro de la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en la Universidad Pedagógica Nacional, en escuelas secundarias e institutos de formación docente. Ha publicado trabajos sobre crítica genética y Didáctica de la Lengua y la Literatura en revistas y actas de reuniones científicas.
